



Gregor von Bochmann.

Frühlingslandschaft (Aquarell).

## Gregor von Bochmann.

Von den drei deutschrussischen Künstlern, Gregor von Bochmann, Eugen Dücker und Eduard von Gebhard, die für die künstlerische Geltung von Düsseldorf gegen Ende des 19. Jahrhunderts bestimmend waren, ist Bochmann ziemlich um ein Jahrzehnt jünger als die beiden andern. Mit diesem Altersunterschied hängt es vielleicht am meisten zusammen, daß er — der zudem nie in einer akademischen Lehrstellung war — eine Zeitlang von den Jungen als Führer aufgestellt wurde. Er hat dafür in den Widrigkeiten solcher Kämpfe das Seine leiden müssen, und wenn er heute bei den Sonderbündlern fehlt, verdankt er das mehr seiner Stellung, der Führer von gestern gewesen zu sein, als seiner Kunst, die bis heute in den Grenzen ihrer zeitlichen Entwicklung lebendig geblieben ist.

Die Grenzen dieser zeitlichen Entwicklung bei ihm festzustellen, soll die Aufgabe dieser Zeilen sein, nicht um im Sinn der Modernsten Kritik an ihm zu üben, sondern um aus dem Wesen seiner Kunstart seine Bedeutung darzutun. Bochmann, der 1850 auf dem Gut Nehat in Esthland geboren, 1868 nach Düsseldorf kam und 1871 schon die Akademie wieder verließ, gehört zweifellos zu den wenigen Malern in Deutschland, die sich in den siebziger Jahren auf ihr malerisches Handwerk besannen, was man damals im verächtlichen Sinn Realismus nannte. Da über diese Dinge auch noch heute die merkwürdigsten Vorstellungen gangbar sind, sei eine kurze Darlegung gegeben: Wenn man von dem Bruch der Tradition in der Malerei spricht, wird das gern so verstanden, als ob etwa mit den Nazarenern, den Historien- und Genremalern alten Stils alles noch in Ordnung gewesen wäre, bis die modernen Umstürzler gekommen seien. In Wirklichkeit lag aber der Bruch viel früher, als die Malerei der Rubens, Franz Hals, Velasquez, Rembrandt in Vergessenheit geriet und dem Winkelmannschen Rezept zufolge auch die Malerei wieder bei den Alten anzuknüpfen ver-

suchte. Dabei wurde übersehen, daß seit den alten Italienern, wie den frühen Holländern und Deutschen, die Technik der genannten Meister einen Fortschritt gemacht hatte, den man rein handwerklich am besten als Ölmalerei gegenüber der Temperamalerei der Alten bezeichnet und dessen Neuheit das Raumproblem war, d. h. die Darstellung einer Raamtiefe. Während die Primitiven noch ohne Perspektive gemalt hatten, wie wir sagen, und die lineare Verkürzung erst langsam in Ordnung kam, wurde die Abschwächung der Farben und Tonwerte im Raum das eigentliche Problem der neueren Malerei. Hatten die Alten ihre Farbflächen noch gewissermaßen ohne Schatten nebeneinander gesetzt, weil sie das Licht als von vorn kommend annahmen, so drehten die Neueren das Licht zur Seite, sodaß die Schatten über die Umrisse der Formen hinausfielen und nun erst das Spiel von Licht und Schatten in der Bildfläche hervorbrachten, was wir malerisch nennen. Diese malerische Darstellung war das grundlegende Mittel, um eine Illusion der Raamtiefe zu gewinnen, will sagen um das Raumproblem in der Malerei zu lösen. Und dazu war wiederum die Öltechnik, der ausgestrichene Pinselzug, naß in naß nebeneinander, wie ihn Rubens und Franz Hals in Geltung brachten, geeigneter als die Lasurtechnik der Alten.

Außerhalb der Leiblschule gab es in den siebziger Jahren nicht allzuviel Maler in Deutschland, die den Anschluß an die so verloren gegangene malerische Kunst zurückgewonnen hatten, deren Bilder nicht kolorierte Umrisse sondern die Auflösung der Bildfläche in dieses Spiel von Licht und Schatten zeigten, das mit der Illusion der Raamtiefe, dem Raumproblem der neueren Malerei, unlösbar zusammenhängt. Bochmann gehörte zu diesen Wenigen; wenn er in den vier Jahrzehnten seiner Düsseldorfser Wirksamkeit keinerlei Schule bildete, trotz seiner gelegentlichen Führerschaft künstlerisch eine Art Einsiedler blieb: lag das an den eigentümlichen Kunstverhältnissen dieser Stadt.

Was ihn vom sogenannten Impressionismus trennt, ist die Beharrung auf dieser malerischen Grundlage. Courbet und Leibl arbeiteten wie er aus dem Schwarzen in die Helligkeit, während die Impressionisten von der Helligkeit ausgingen und auch die dunklen Schatten noch als Farbigkeiten im Licht auflösen wollten. Das mußte konsequenterweise schließlich zu einer dem Malerischen entgegengesetzten Malweise führen, in der die Komposition nicht mehr auf Licht und Schatten sondern auf farbige Gegensätze aufgebaut ist. Nur vereinzelte Künstler haben diese Wendung über den Impressionismus hinaus, die man natürlich auch schon wieder spottweise Cezannerei genannt hat, mitgemacht. Von den Älteren hat selbst Liebermann, der ewig Bewegliche, deutlich Halt gemacht. So wird man auch Bochmann nicht altmodisch nennen dürfen, wenn er auf der malerischen Grundlage seiner Lebensarbeit beharrte.

Letzten Grundes kommt es bei der persönlichen Schätzung eines Künstlers gar nicht darauf an, an welcher Stelle einer allgemeinen Entwicklung er marschiert oder stehen geblieben ist. Von manchem Jüngeren fühlen wir genau, daß sein Name mit der Bewegung verschwinden wird, die er flug benutzte, während wir bei Künstlern vom Schlage Bochmanns sicher sind, daß ihre Dinge den Wechsel überdauern. Freilich, und hier möchte ich eine Einschränkung machen, mehr da, wo er seiner Neigung zum Detail nicht zu sehr nachging. Gerade Leibl hat zwar in seinem Kirchenbild gezeigt, daß auch das peinlichste Detail noch immer einer großen malerischen Haltung eingehen kann: aber das ist auch das wahrhaft Geniale an diesem Bild, wie jedes einzelne Stück naß in naß mit dem ganzen Temperament der ersten Anlage hingeseht ist.

Wie groß die Fähigkeiten Bochmanns dieser Art sind, zeigen seine Aquarelle, in denen er durch die Technik gezwungen ist, naß in naß jede Farbe rasch hinzusetzen. Gerade, was bei Leibl bewundert wird, daß er auf weißem Grund jedes Detail sofort fertig hinsetzte, diese Meisterschaft zeigt Bochmann dann in seltener Weise. Es gibt Blätter von ihm, wo nur ein paar Pferdeköpfe hingeseht sind, wo unten vielleicht mitten durchs weiße Papier ein fertig gemalter Hund läuft und wo sich aus diesen Andeutungen die ganze Fläche mit farbigem Leben zu füllen scheint. Aber auch die fertigen Aquarelle behalten diese Frische. Hier ist er der Meister ersten Ranges, der sonst leicht seiner Neigung zum Detail bis zur mühsamen Vollendung nachging.

Wer dann freilich solche Bilder wie das abgebildete „Dortrecht“ vom Jahre 1878 bemerkt, wie es in seiner klaren Ruhe den weiten Raum darbietet, muß ihm wohl zutrauen, auch mit der strengen Ausarbeitung ein Resultat zu erreichen. Doch wird, wer zusieht, erkennen, daß es den Bochmann



Gregor von Bochmann.

Regenwetter (Aquarell).

der bewegten  
malerischen  
Füllung noch  
nicht zeigt,  
daß es in ei-  
ner „altmodi-  
schen“ Ruhe  
gehalten ist.  
Kein Zwei-  
fel, die kon-  
sequente ma-  
lerische Ar-  
beit drängt  
zum raschen  
Pinselschlag,  
ihr eigentli-  
ches Element  
ist die Pri-  
mamalerei,  
wie sie Leibl  
in seinen rasch  
hingesehten



Gregor von Bochmann.

Auf der Weide (Aquarell).

Bravour-  
stücken übte.  
Somit wäre  
bei Boch-  
mann eine ge-  
wisse Hart-  
näckigkeit sei-  
ner künstle-  
rischen Na-  
tur in einen  
Konflikt ge-  
raten mit sei-  
ner natür-  
lichen Freude  
am maleri-  
schen Spiel;  
er hätte seine  
Begabung  
nur da ganz  
ausgelöst, wo  
ihn die Tech-  
nik zwang,

sich dieser Freude rasch und unbedenklich hinzugeben, er wäre nicht immer so unbekümmert seiner Hand gefolgt, wie deren Meisterschaft es erlaubte.

Wo er aber seiner Freude am malerischen Spiel unbekümmert nachging, wie etwa in der mit dem Pinsel fixierten Kohlezeichnung „Schäfer mit Hund“, in den Aquarellen „Heimkehr“, „Fischersleute“, „Mädchen auf der Weide“: da gibt er Beispiele malerischer Haltung, die dem höchsten Maßstab standhalten, und seine Künstlerschaft, die sich durch vier Jahrzehnte über Lob und Tadel gestellt hat, unabhängig von dem Enthusiasmus zeigen, der im Lauf der Jahre mit dem nächsten Enthusiasmus vergessen wird.



Gregor von Bochmann.

Rückkehr vom Pferdemarkt (Zeichnung).